TEATR POLSKI WE WROCŁAWIU

SEZON 1983/84

Dyrektor i kierownik artystyczny:
IGOR PRZEGRODZKI

Kierownik literacki:
ELŻBIETA MORAWIEC

Zastępcy dyrektora:
JERZY TACZALSKI
JÓZEF LORENC

TEATR KAMERALNY

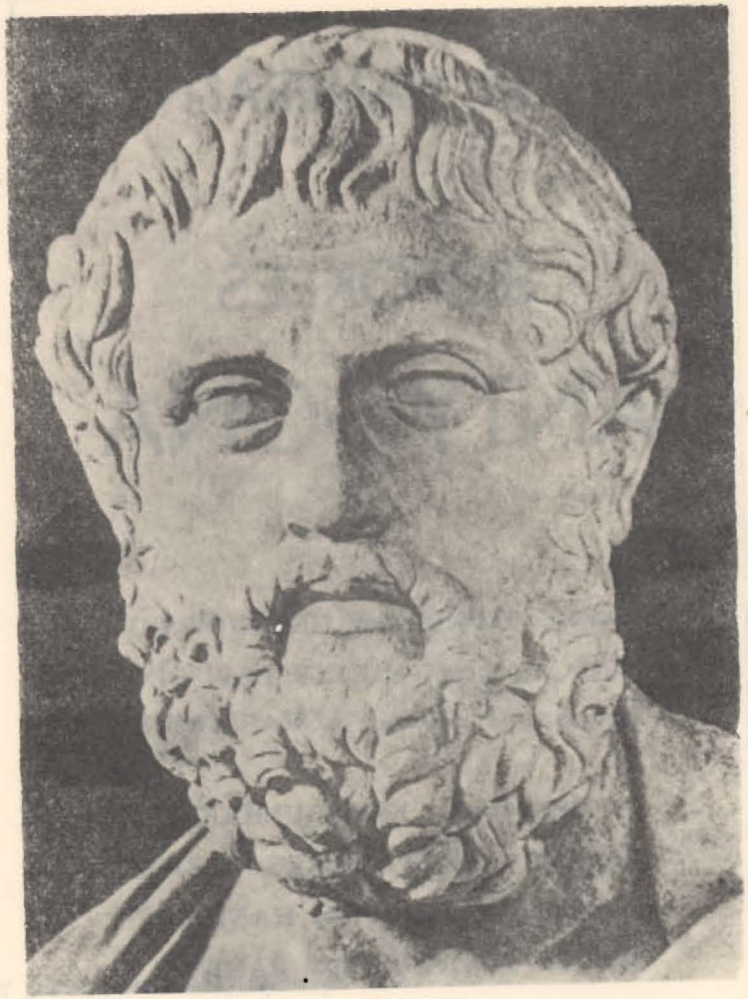
SOFOKLES

ANTYGONA

Przekład STANISŁAW HEBANOWSKI
Pieśni chóru tłumaczył MIECZYSŁAW BROŻEK
Opracowanie JACEK ŁUKASIEWICZ

Reżyseria — EWA BUŁHAK
Scenografia — JERZY GRZEGORZEWSKI
Kostiumy — BARBARA HANICKA
Muzyka — STANISŁAW RADWAN

Premiera luty 1984



SOFOKLES (496 — 406 p.n.e.) poeta grecki, tragik, drugi (w porządku chronologicznym) z wielkiej trójcy tragików greckich (Ajschylos, Eurypides). Sofokles urodził się w Kolonos pod Atenami jako syn płatnerza. W r. 480 podczas uroczystości dziękczynnych z okazji zwycięstwa Aten nad Persami pod Salaminą miał jako szesnastoletni chłopiec przewodzić chórowi młodzieży (tj. był przewodnikiem chóru). Działalność Sofoklesa przypada na okres rozkwitu Aten, na czasy Kimona i Peryklesa. Poeta brał czynny udział w życiu państwowym; był dwukrotnie strategiem, członkiem komisji, której zadaniem było przeprowadzenie zmian w konstytucji ateńskiej. Wcześnie zdobył popularność i uznanie jako poeta tragiczny; pierwsze zwycięstwo odniósł w r. 468, mając jako jednego za współzawodników Ajschylosa. Ogółem odniósł 18 zwycięstw, napisał ok. 120 tragedii i dramatów satyrowych. Z liczby tej zachowało się tylko 7 tragedii: *Antygona* (wystawiona w 443 r.), *Król Edyp*, *Elektra*, *Ajas*, *Trachinki*, *Filoktet*, *Edyp w Kolonie*. Później odnaleziono spory fragment dramatu satyrowego *Tropiciele*.

Sofokles dawał staranną ekspozycję tragedii w prologu, który u niego jest już uzasadniony psychologicznie; dialog jest urozmaicony przez zręczne łączenie długich mów z wymianą krótkich zdań; Sofokles pierwszy miał zerwać z przestrzeganą przez Ajschylosa zasadą obejmowania w tetralogii (trzy tragedie i dramat satyrowy) jednego tematu (np. Oresteja Ajschylosa); zaczął tworzyć tetralogie, w których każda tragedia stanowiła zamkniętą w sobie całość. Tragedia Sofoklesa oddalała się od monumentalności tragedii Ajschylosa, nie osiągnęła jednak jeszcze realizmu, jaki reprezentuje dopiero tragedia Eurypidesa. Sofokles ma także wielkie zasługi w zakresie techniki wystawiania dramatu: przede wszystkim wprowadził trzeciego aktora, dzięki czemu ograniczona została rola chóru, a rozszerzył się dialog i rozbudowana została akcja tragedii; podniósł liczbę chórzystów z dwunastu do piętnastu; miał także według Arystotelesa — wprowadzić dekoracje sceniczne. Styl, język i metryka Sofoklesa odznaczają się klasycznym umiarem, poeta unikał wszelkich skrajności.

Według Małej Encyklopedii Kultury Antycznej, PWN 1966

Ze śmiercią Sofoklesa związana jest ciekawa legenda. Jego grób rodzinny znajdował się za murami miasta, w miejscu, które w chwili jego śmierci okupowane było przez Spartan; była więc trudność z pochowaniem zmarłego w mieście poety. Otóż legenda mówi, że wodzowi spartańskiemu Lizandrowi dwukrotnie ukazywał się we śnie Dionizos, nakazując mu, by zezwolił na pogrzeb jego sługi — tragika; za pierwszym razem Lizander nie usłuchał, za drugim jednak ustąpił i posłał do Aten herolda z zawiadomieniem, że pogrzeb odbyć się może.

OBSADA:

Antygona	— HALINA SKOCZYŃSKA
Ismena	— BOŻENA BARANOWSKA
Kreon	— ZBIGNIEW LESIEŃ
Hajmon	— MAREK FELIKSIAK
Strażnik	— STANISŁAW MELSKI
Posłaniec	— LUDOMIR OLSZEWSKI
Terezjasz:	
Osoba I	— ANDRZEJ HRYDZEWICZ
Osoba II	— WALDEMAR GŁUCHOWSKI
Eurydyka	— EWA KAMAS
Koryfeusz	— HENRYK NIEBUDEK
Sługa	— ZBIGNIEW WALERYŚ

Chór — *Studenci Akademii Muzycznej:*
BOGUSŁAW BESZŁEJ, MIECZYSŁAW BŁASZCZYK, WIESŁAW GAJDUK, RYSZARD HERBA, WOJCIECH KRZYSZTYNIAK, WIESŁAW ORŁOWSKI, BOGDAN RYNCARZ, JACEK RYŚ, JACEK WISŁOCKI

Przygotowanie chóru — PIOTR FERENSOWICZ

Asystent reżysera	— ZBIGNIEW WALERYŚ
Asystent scenografa	— BARBARA KOTYS
Inspicjent	— KAZIMIERZ HERBA
Światło	— EDWARD JANCZYN
Sufler	— WANDA JASIUKIEWICZ-ŁOZA

TEBAŃSKI MIT O LABDAKIDACH

Stefan Srebrny

Po temat do swej tragedii sięgnął Sofokles do tebańskiego cyklu mitów. Główny trzon tego cyklu stanowiły dzieje nieszczęsnego rodu Labdakidów, dzieje tak tragiczne, iż nic dziwnego, że ze szczególnym upodobaniem zajęli się nimi tragicy: wśród zachowanych tragedii Sofoklesa jeszcze dwie — *Król Edyp* i *Edyp w Kolonie* — czerpią z tego samego źródła.

Mit o Labdakidach w kolejnych swoich wcieleniach przybierał formy różniące się między sobą w szczegółach. W ujęciu Sofoklesa wyglądał on tak:

Król Teb Lajos, syn Labdaka, otrzymał z Delf wyrocznię, która głosiła, że przeznaczone mu jest umrzeć z ręki syna. Gdy syn ów przyszedł na świat, kazał go Lajos porzucić na górskim pustkowiu, aby tam zginął. Jednak sługa, któremu to zostało zlecone, ulitował się nad dzieckiem i zamiast je porzucić oddał je pasterzowi z Koryntu. Ten zaniósł dziecko na dwór królewski; bezdzietna para królewska — Polibos i Meropa — przyjęła je za swoje. Syn Lajosa, któremu przybrani rodzice nadali imię Edypa, wychowany został przez nich w przeświadczeniu, że jest ich rodzonym synem; zdarzyło się jednak kiedyś, gdy był już dorosłym młodzieńcem, że mu ktoś zarzucił, iż jest tylko dzieckiem przybranym. Mimo że przybrani rodzice zaprzeczyli temu, Edyp, aby położyć kres szerzącym się plotkom, udał się do Wyroczni Delfickiej z prośbą o potwierdzenie; tam jednak zamiast odpowiedzi na swoje pytanie, otrzymał straszną przepowiednię: że zabije ojca i ożeni się z matką. W przekonaniu, że jest synem Polibosa i Meropy, Edyp postanowił nigdy nie wracać do Koryntu i poszedł przed siebie, gdzie oczy go poniosą. Na wąskim górskim rozdrożu spotkał jadącego wozem Lajosa; w wyniku sprzeczki zabił go, nie wiedząc z kim ma do czynienia. W ten sposób spełniła się pierwsza połowa wyroczni. Idąc dalej, znalazł się Edyp pod Tebami, które cierpiały wówczas od okrutnego potwora, Sfinksa; ów zadawał ludziom zagadkę, której nikt rozwiązać nie potrafił, i gdy nie otrzymał odpowiedzi, zabijał ich. Edyp zagadkę rozwiązał, uwolnił miasto od Sfinksa i w nagrodę otrzymał rękę świeżo owdowiałej królowej Jokasty — własnej matki. Tak spełniła się druga połowa wyroczni.

Szereg lat panował Edyp w Tebach szczęśliwie. Doczekał się z Jokasty czworga dzieci: dwóch synów, Eteoklesa i Polinejkesa (Polinika), i dwóch córek, Antygony i Ismeny. Aż wreszcie wybuchła w Tebach straszna zaraza. Wyrocznia, zapytana o radę, odpowiedziała, że przyczyną zarazy jest zmaza plamiąca miasto, w którym przebywa nie wykryty dotąd i nie ukarany zabójca Lajosa. Edyp energicznie zabrał się do sprawy wykrycia zabójcy, co krok za krokiem doprowadziło go do podejrzeń, że zabójcą jest on sam, że ów spotkany kiedyś w górach podróżny — to był właśnie Lajos. Równocześnie przybył z Koryntu posłaniec z wieścią o śmierci Polibosa i obwołaniu Edypa królem Koryntu. Był to ten sam pasterz, który ongiś otrzymał go z rąk sługi Lajosa jako niemowlę. Mimo że wyrocznia co do zabicia ojca pozornie się nie sprawdziła, Edyp odmówił powrotu do Koryntu w obawie sprawdzenia się jej drugiej połowy. Wówczas pasterz koryncki wyjawił mu całą prawdę. Aby wyświetlić sprawę swego pochodzenia, kazał Edyp sprowadzić ze wsi sługę Lajosa; konfrontacja z nim posłańca z Koryntu doprowadziła do ostatecznego wykrycia prawdy. Jokasta, dla której już po pierwszych zeznaniach Koryntianina wszystko stało się jasne, popełniła samobójstwo; Edyp w szale rozpaczy wykłuł sobie oczy.

Na tym jednak nie kończą się tragiczne dzieje rodu. W tradycji epickiej, Edyp po samooślepieniu pozostał w Tebach jako król — zresztą raczej *de iure* niż *de facto*. Synowie jego, dorósłszy, ujęli w swe ręce faktyczne rządy. To im jednak nie wystarczyło: aby ślepemu ojcu dać do zrozumienia, że nie jest już królem, posłali mu w darze nie tę część mięsa ofiarnego, jaka się królowi należy. Wtedy on w gniewie przeklął ich: niech zginą obaj w bratobójczej walce.

Spełnienie klątwy nie dało na siebie długo czekać. Między braćmi wybuchł zacięty spór o władzę, zakończony wygnaniem Polinika. Wygnany udał się do Argos, gdzie poślubił córkę króla Adrasta i namówił swego teścia do przedsięwzięcia wyprawy wojennej przeciw Tebom. Pod naczelnym dowództwem Adrasta siedmiu wodzów szturmowało do siedmiu bram tebańskich; szturm został odparty, wodzowie nieprzyjacielscy, prócz samego Adresta, który ocalał, polegli, wojska najeźdźcze cofnęły się, Teby wyszły z walki zwycięsko. Ale król Eteokles zginął: wystąpił do walki z bratem — i ten bratobójczy pojedynek zakończył się śmiercią obu. Tak doszczętnie wyginął — przynajmniej w męskiej linii przeklęty ród; dzieje rozpoczęte nieświadomym ojcobójstwem zakończyły się świadomym bratobójstwem jego synów.

Tu rozpoczyna się akcja *Antygony* Sofoklesa.

PAŃSTWO I JEDNOSTKA

Stefan Srebrny

Zagadnienie współżycia ludzi, organizacji życia zbiorowego dla wspólnego dobra — inaczej mówiąc, zagadnienie państwa — zajmuje w myśleniu greckim, zwłaszcza w wiekach V i VI p.n.e., jedno z naczelnych miejsc. Filozofia tego czasu — o ile, wraz z sofistami i Sokratesem, odchodzi od dominujących dawniej zainteresowań przyrodniczych i zwraca się ku człowiekowi — interesuje się człowiekiem przede wszystkim jako istotą społeczną i jako cel praktyczny stawia sobie wychowanie go na aktywnego członka społeczności, zrzeszonej w organizmie państwowym.

W demokracji ateńskiej, gdzie każdy obywatel rzeczywiście i czynnie — nie za pośrednictwem przedstawicieli bierze u-

dział w rządach, idea państwa (które, jak wiadomo, jest miastem-państwem rozszerzoną gminą miejską) jako wartości nadrzędnej, zawierającej w sobie wszystkie elementy życia zbiorowego, nie wyłączając religijnych, jest ideą zrozumiałą dla każdego i każdemu bliską. Nie kwestionuje jej ani Sofokles, ani żaden z jego widzów. A skoro państwo jest instytucją tak ważną, tak dobroczynną dla jednostki, to nikt — ani Sofokles, ani żaden z szeregowych obywateli Aten — nie myśli zaprzeczać, że jednostka musi się dla wspólnego dobra wyrzec pewnej części swoich praw indywidualnych, musi w pewnych wypadkach podporządkować swoje dobro osobiste i rodzinne wspólnemu dobru obywateli, musi związki społeczne uznać za wyższe od związków krwi. Kwestia tylko, jak daleko sięgać mogą prawa państwa, innymi słowy — czy państwo nie ma również obowiązku czynienia ustępstw na rzecz jednostki.

Na pytanie to demokracja ateńska odpowiada twierdząco. Ustrój Aten jest całkowitym przeciwieństwem ustroju Sparty, który — posługując się analogią współczesną — moglibyśmy nazwać totalistycznym. „Wolnością rządzimy się w sprawach publicznych i wolnością też tam, gdzie obyczaje życia codziennego wzajemnie budzić mogą podejrzenia, nie biorąc za złe bliźniemu jeśli zadość uczyni swojej naturze" — takie słowa dziejopis wojny międzyhelleńskiej, Tukidydes, wkłada w usta Peryklesa. I nieco dalej: „Miasto nasze w całości jest szkołą Hellady, a każdy z osobna z naszych obywateli z największą zręcznością i wdziękiem rozwija w sobie najbardziej wielostronne zdolności".

Ateńczyk więc rozumie również dobrze znaczenie i prawa jednostki — i antyteza dwóch prawd, z których każda ma swoją wagę i które do absolutnej zgody między sobą nigdy nie dojdą: prawda państwa i prawdy jednostki, nie jest mu obce. Tę antytezę stawia mu przed oczyma Sofokles w swojej tragedii. Prawdę jednostki z jej „sprawami prywatnymi", osobistymi uczuciami i prawem do obrony najbliższych reprezentuje Antygona, prawdę państwa — Kreon.

Zaraz w pierwszych słowach, które z ust jego słyszymy, formułuje on jasno swoje wyznanie wiary. Najwyższym dobrem jest państwo; potępienia godny byłby ten, kto by

wyżej nad dobro publiczne
kładł zysk przyjaciół.

Trzeba przy tym wziąć pod uwagę, że dla Greka *philos* oznacza nie tylko przyjaciela: *philoi* — to również najbliżsi krewni, członkowie rodziny, „bliscy", „swoi". Tą ogólną zasadą tłumaczy i usprawiedliwia Kreon swój własny czyn: przecież Polinik to jego siostrzeniec, przekreślenie w tym wypadku względów rodzinnych uważa on za swój obowiązek. Dlatego też nie będzie miał wyrozumienia dla siostrzanych pobudek czynu Antygony. Bezwzględne potępienie „prywaty" oto podstawowa myśl manifestu Kreona.

Postać Kreona różnie bywa interpretowana przez historyków literatury i krytyków. Niektórzy widzą w nim okrutnego, tępego tyrana, despotę i samowładcę, który przed niczym się nie cofa, byleby stało się zadość jego woli. Już z tego, co powiedziane było dotąd, wynika, że zdaniem moim jest to interpretacja błędna; ale że mogła się pojawić, w tym, przyznać trzeba część winy ponosi sam poeta. Podkreślone wyżej jego stanowisko ideologiczne i wynikająca zeń sympatia dla Antygony, sympatia, którą podziela widz i czytelnik, wpłynęły na to, że w pewnych momentach nie udało mu się zachować w pełni tej równowagi przeciwieństw, która leży u podstaw jego koncepcji tragicznej: chwilami jego Kreon wpada istotnie w ton despoty. Występuje to zwłaszcza silnie w scenie Hajmonem. Kreon działa w swoim przekonaniu dla dobra państwa, czyli inaczej mówiąc, dla dobra ludu; i oto okazuje się, że ten lud nie aprobuje jego postępowania. Jest to moment dla niego głęboko tragiczny, z którego wyjście znaleźć byłoby bardzo trudno; tu mógłby być punkt załamania się Kreona. Ale Sofokles chciał, aby to załamanie się nastąpiło na innym gruncie. Dlatego tu, aby pozwolić Kreonowi utrzymać się w swym uporze, musiał zboczyć nieco z prostej drogi swej koncepcji: Kreon przeciwstawia wolę swoją woli ludu. Spór między ojcem a synem wkracza na inne tory: Kreon staje się przedstawicielem obcej i wrogiej Ateńczykom idei samowładztwa, Hajmon — rzecznikiem ateńskiego poglądu na państwo.

Ale, powtarzam, w podstawowej koncepcji poety Kreon nie jest tyranem, a jedynie krańcowym i bezkompromisowym przedstawicielem idei państwa. Antygona działa w imię prawdy, która w oczach poety i olbrzymiej większości jego widzów jest wyższą od prawdy Kreona; ale jej jednostkowy bunt przeciw woli państwa jest w pewnym sensie winą i wymaga usprawiedliwienia. Dlatego chór tragedii nie staje bezwzględnie po jej stronie, lecz zajmuje stanowisko pośrednie między pro i contra; chwilami aż razi nas, że widzimy w nim zbyt mało współczucia dla bohaterki i męczennicy. Błędem byłoby tłumaczyć to po prostu oportunizmem i strachem przed władzą: sens tego stanowiska leży znacznie głębiej.

Stefan Srebrny, Wstęp do „Antygony" Sofoklesa, Ossolineum, 1969

Kazimiera Iłłakowiczówna

ANTYGONO, PATRONKO SIÓSTR

Antygono, patronko nas biednych,
powtarza mi się sen: wybiegam,
leży brat mój zabity na śniegu.

Oddala się — już krok słychać słabiej —
drugi brat, co tamtego zabił.
Las, mrok, zasadzka, karabin.

Suche rączki drogowskazu na słupie;
padam we śnie płacząca przy trupie;
szepce ktoś: „Rzuć! Kto inny odkupi!"

A ja mam go na sercu i szlocham,
bo i tego, i tamtego kocham,
tamtego, co uszedł w popłochu.

Zginie z głodu i mrozu w zawieję...
Co mu dam jeść i w co go odzieję?
Antygono, patronko sióstr bez nadziei!

Wzięłaś brata ciało nie ostygłe,
wydarłaś je psom, wilkom, strzygom.
Antygono, patronko ścigłych.

Przyjmij sen mój. Niech to będzie ostatni
brat, który padł z ręki bratniej,
i ostatni syn morderca u matki.

Przyjmij życie moje za okup
Antygono, święta garstko prochów.
Antygono, siostro nasza z mroków.

1947

Z NOWOŻYTNYCH LOSÓW ANTYGONY

Jerzy Łanowski

Odkryta ponownie dla Europy w epoce renesansu Antygona zresztą nie tylko Sofoklesowa i to zarówno ze sztuki, której jest bohaterką, jak i z *Edypa w Kolonie*, ale też postać z greckich *Fenicjanek* Eurypidesa i rzymskich Seneki, wcześnie inspirować zaczęła dramaturgów Europy. Po przekładach na łacinę i języki narodowe pojawiły się parafrazy niesłychanie nieraz odległe od antycznych wzorów, jak Francuza Roberta Garnier z w. XV, Włocha Trapoliniego, znowu Francuza Jeana de Rotrou. Wprowadzano tu obcy Sofoklesowi wątek miłosny, aż nazbyt swobodnie poczynano sobie z postaciami i sytuacjami starożytnego mitu. Najwybitniejszy z tego kręgu dramatów, *Tebaida czyli wrodzy bracia* Racine'a z r.1664 wprowadza wyrafinowaną intrygę — czarny charakter sztuki, Kreon, sam podjudza spór synów Edypa, aby posiąść władzę w Tebach, i cieszy się ze śmierci własnego syna, gdyż sam pragnie ręki Antygony, po śmierci zaś dziewczyny popełnia samobójstwo...

Pod koniec wieku XVIII stylizowany już temat tebański wędruje do Włoch i „ożywa" w dramatach Alfierego. Największą jednak karierę sceniczną robi od przełomu XVII/XVIII wieku w operze włoskiej w przeszło dwudziestu dziełach tego gatunku...

Wiek XIX jest w dziejach tematu okresem „niemieckim" zapisanym pięknym poetyckim przekładem Friedricha Hölderlina i nieszczególnymi wariacjami tematu autorstwa Bothego, Frohnego, Reichela.

Dopiero wiek XX miał stać się czasem ożycia wiecznie aktualnych problemów i tematu, tak w dziejach teatralnych samej *Antygony* Sofoklesa, jak i w oryginalnych sztukach wy-

bitnych twórców. Opery już w w. XIX zostają wyparte przez oryginalne kompozycje muzyczne do dramatu, m.in. tak wybitnych kompozytorów jak Mendelssohn- Bartholdy, Saint-Saens, a w XX w. Honegger i Orff.

Nowa interpretacja tematu zaczna się z I wojną światową I tak Niemiec Walter Hasenclever pisze Antygonę antywojenną, wzywającą do buntu przeciw wojnie i despotyzmowi (Kreon ma w niej rysy Wilhelma II). Francuz Jean Cocteau określa swą Antygonę „wedle Sofoklesa" z r. 1922 jako „skrót', jako *Antygonę* „z lotu ptaka", kondensując zwłaszcza pieśni Chóru, a powracające na sceny realizacje tego dramatu bywają prawdziwymi wydarzeniami teatralnymi (premierę reżyserował sam autor, muzykę napisał Honegger, scenografię projektował Picasso, kostiumy Chanel).

Całkowicie oryginalną i chyba najwybitniejszą z tych sztuk, które w sposób twórczy nawiązują do antycznego motywu dał Jean Anouilh wystawiając w lutym 1944 swą pesymistyczną, „czarną sztukę", dramat, w którym na nowo ożywa spór między swobodą własnych decyzji jednostki i racjami uosobionego w postaci Kreona społeczeństwa-państwa. Ramy są tu współczesne, chciałoby się rzec mieszczańskie, z umyślnym akcentowaniem anachroniczności tła, tak np. żona Kreona, Eurydyka, „niema postać" sztuki obecna przez większą część dramatu na scenie szydełkuje. Bohaterka Anouilh'a jest wzruszająco liryczna, a heroizm jej tym większe czyni wrażenie, że jest to po prostu młoda, „chuda i czarniawa" dziewczyna, której nikt w rodzinie nie brał na serio, a która samotnie stawia czoło swojemu wujowi, królowi, który zresztą też nie jest tylko ucieleśnioną racją stanu, ma ludzkie odruchy, ma przekonywające argumenty, na które odpowiedzią Antygony jest:

„Ja nie chcę rozumieć. To dobre dla was. Ja tu jestem po coś innego niż żeby rozumieć. Jestem tu, aby wam powiedzieć nie i aby umrzeć".

Nie pomaga przedstawienie przez Kreona Antygonie, jakimi to nieciekawymi nicponiami, jeśli nie wręcz łajdakami byli jej obaj bracia, ani to, że politycznie było potrzebne zrobienie z jednego z nich po śmierci bohatera. Antygona wyrzeka się wszystkiego, nawet swej miłości do Hajmona, którego czule kocha i wzruszająco od siebie odsuwa. Po wypadkach znanych z tradycyjnej wersji, po śmierci Antygony, Hajmona, Eurydyki (która — wciąż bez słowa — podcięła sobie w łóżku gardło i umarła) widzimy Kreona jakby oszołomionego tym wszystkim, jednak po chwili słabości czy też rozczulenia, stającego się znowu sobą:

„mówią, że to brudne zajęcie, ale jeśli go nie wykonywać, kto je wykona" — mówi i odchodzi na posiedzenie Rady. Finał sztuki otwiera Chór i kończy słowami: „Wielkie smutne uspokojenie spada na Teby i na pusty pałac, w którym Kreon zaczyna właśnie swoje czekanie na śmierć". Strażnicy, którym jest zawsze wszystko jedno, rozpoczynają kolejną partię kart... Polską prapremierę sztuki Anouilh'a ujrzał rok 1957.

W Chur w Szwajcarii w r. 1948 zrealizował Bertolt Brecht opracowaną na kanwie przekładu Hölderlina *Antygonę*, wspólnie z Casparem Neherem, twórcą scenografii, jako „model" wykonania tragedii (którego dokumentację opublikowano drukiem w NRD w r. 1955). Poprzedził tę *Antygonę* Przygrywką, nawiązującą do wydarzeń niedawnych. Scena: Berlin, czas: kwiecień 1945, o świcie. Dwie siostry wracają do swego mieszkania ze schronu przeciwlotniczego, gdzie spędziły noc. Jedna z nich chce odciąć powieszonego przed domem na haku rzeźnickim za dezercję brata, żołnierza Wehrmachtu, druga się boi. Kiedy nowoczesna Antygona bierze do ręki nóż i chce wyjść wykonać swój zamiar, wchodzi esesman i zaczyna podejrzliwe wypytywanie. To był właściwy wstęp do sztuki, w której Kreon przywoływał na myśl widzom Hitlera, jak o jedną wojnę wcześniej tyran Hasencleverowski cesarza Wilhelma. Brecht, jak sam pisze, obrał jako cel swego „modelu" *Antygonę*, gdyż ze względu na treść mogła osiągnąć pewną aktualność, a formalnie stawiała interesujące zadanie". Za warte oglądania w sztuce uważał „rolę użycia przemocy w okresie rozpadu w łonie najwyższych władz państwa" (Gewaltanwendung bei dem Zerfall der Staatsspitze). Scenografia Nehera działała środkami prostymi, wywołującymi jednak zamierzone efekty nastroju. Bez kurtyny, aktorzy podnoszący się kolejno z ustawionych na scenie ław, minimum rekwizytorów, ale pięknie i solidnie wykonanych, kostiumy aktorów ze zgrzebnego workowego płótna, aktorek z bawełny, wszystko w tonach szarości tylko na szatach Kreona i Hajmona aplikacje z czerwonej skóry. Grano w maskach silnie barwionych szminką. Antygoną prapremiery była słynna Helena Weigel.

Popularność tematu nie słabnie i w czasach nam najbliższych. Tak np. w 1957 Felix Lützkendorf w swej *Antygonie cypryjskiej* przedstawił córkę, pragnącą godnie pogrzebać swego zamordowanego w egzekucji za udział w ruchu oporu ojca. W sezonie 1961 młody twórca angielski Christopher Logue wystawił *Antygonę* opowiadającą się raczej za racjami państwa a na niekorzyść jednostki, zresztą nie dosyć klarowną. Dramaturg Rolf Hochhuth poświęcił tematowi nowelę, *Antygonę berlińską* z r. 1964, znów przywołującą czarne dni hitleryzmu...

Osobno warto powiedzieć parę słów o polskich dziejach tematu, sztuki, postaci. Zaczęły się one niemal sensacyjnie, w roku 1574, kiedy dwudziestodwuletni szlachcic sandomierski Jan Walenty Jakubowski późniejszy sekretarz kancelarii królewskiej i pisarz grodzki krakowski wydał swoją *Antigone tebańską dziewicę*, chyba przeróbkę wierszowaną, o której jednak nic powiedzieć nie możemy, gdyż dziełko przepadło, a ostatnim, który je widział był bibliograf Juszyński w r. 1820. Szkoda, gdyż był to pierwszy polski utwór na kanwie antycznej greckiej, poetycko podobno wartościowy. W o cztery lata późniejszej *Odprawie posłów greckich* zaczerpnął Kochanowski z *Antygony* motyw o zgubnej dla państwa „młodzi wszetecznej" (w. 391—396 z *Antygony* w. 672—675). Miał przed oczyma Sofoklesową Antygonę w *Lilii Wenedzie* a później *Agezylauszu* Słowacki, Krasiński jako student tłumaczył grecką tragedię wierszem, niestety przekład nie zachował się. Wyspiańskiemu podyktowała *Antygona* zarysy kilku scen i kilku postaci w *Klątwie*, a w *Wyzwoleniu* ustami osiemnastej Maski żądał wprowadzenia pośród dramatis personae „polskiej Antygony i polskiego Edypa".

Oryginalny dramat na dawnym motywie ogłosił tuż przed wojną 1939 roku Aleksander Maliszewski, odległy od pierwowzoru, silnie politycznie aktualny, lewicujący, żeby zacytować tylko słowa Hajmona w sporze z przedstawionym jako totalitarnego typu dyktator Kreonem:

Hajmon — Na wolnej ziemi — człowiek wolnym żyje —
A prawa jeśli mają być zwierciadłem
sprawiedliwości — ziemia jest własnością
tego, kto pracą z tej ziemi owoce
dobywa — prawo ma do niej największe.
Kreon — Nie ma takiego prawa!...
Hajmon — Lecz być musi!...

Podobny konflikt, a przy tym polemikę z mitem dało powojenne już *Ocalenie Antygony* Krystyny Berwińskiej z roku 1948, pragnącej ukazać konflikt sił tyranii i przemocy z budzącą się świadomością pragnącego swobody ludu. Śmierć Antygony jest u Berwińskiej zaczynem nowego, nie afirmacją ustalonych przez bóstwa praw.

Powstała w latach 1958—1959 Romana Brandstaettera „Cisza", miała początkowo nosić tytuł *Winogrona Antygony*, jest pesymistycznym misterium, dialogiem Antygony z dwoma Chórami: dziewcząt i starców tebańskich. Bohaterka, która musi dokonać obowiązku pogrzebania trupa Polynejkesa, nie wierzy równocześnie w prawa i wartości moralne, które to nakazują:

Jednaki jest los
Zwycięzców i zwyciężonych,
Jednaki jest los
Pogrzebanych i nie pogrzebanych.

Latami 1948—1959 datował swój opublikowany w 1960 roku trzyaktowy dramat *Godzina Antygony* Artur Marya Świnarski. Tłem sztuki jest Aragonia jesienią roku 1937, postaciami pierwszego planu sześciu żołnierzy Polaków walczących po stronie rewolucji hiszpańskiej i pragnących pogrzebać na cmentarzu kościelnym poległego towarzysza broni, na co nie dają przyzwolenia Proboszcz, a co w końcu uczynią dwie Siostry Starsza i Młodsza, przy czym ta druga jest odpowiednikiem tebańskiej bohaterki. Wprowadzenie w akcie I postaci Aktorki umożliwia w akcie II ukazanie teatru w teatrze, skrótu klasycznej *Antygony* komentowanego przez widzów, wspomnianych żołnierzy, będących jakby substytutem antycznego Chóru. Wyeksponowano tu postać Kreona, wyrachowanego i bezwzględnego polityka.

Nie tylko w dramacie polskim obecna jest postać i motyw tebańskiej dziewczyny. Jej obraz przewija się często w liryce i to najnowszej, wciąż pobudzającej do nawiązań, wartościowań, refleksji. Utwory jej poświęcone Iłłakowiczówny, Miłosza i tylu innych zaskakujące nieraz właśnie polskim echem jak np. wiersz Artura Międzyrzeckiego z tomu *Zamówienia* (1968) o Wandzie... i jej patriotyzmie:

Zamiast sprostać tym podstawowym obowiązkom władczyni
o których niejeden raz przypomniał jej król ojciec
młodziutka Wanda odrzuca oświadczyny mocnego księcia
i skacze do Wisły

I nie ma nawet kronikarza który by porządnie przedstawił
Dialog polskiego Kreona z polską Antygoną
My wszyscy z niej
Na tej ziemi samobójczych skoków
Gdzie tyle razy nie było innego wyjścia

O PRZEKŁADACH I SPEKTAKLACH

Najbardziej znana z tragedii Sofoklesa pociągała wielokrotnie tłumaczy, poetów i filologów, tak że notujemy szereg — różnej zresztą wartości i nośności przekładów: obok wspom-

nianych niezachowanych i zagubionych wymienimy niedrukowany Alfonsa Walickiego (1800—1858) profesora literatury słowiańskich w uniwersytecie charkowskim, z 1850 niezbyt udaną rymowaną „Antygonę" poety Wincentego Smacznińskiego, z 1851 poety, filologa klasycznego i dobrego tłumacza Kazimierza Kaszewskiego, wygładzoną później w 1888, ciężkawe tłumaczenie zasłużonego filologa Zygmunta Węclewskiego z 1875, również filologa Jana Czubka z 1881, dalej „klasyczny" po dziś powtarzany przekład humanisty i filologa Kazimierza Morawskiego z 1898 publikowany po dziś dzień w serii Biblioteki Narodowej, a z „pewnymi korekturami stylistycznymi" wybornego tłumacza i poety Zygmunta Kubiaka w Państwowym Instytucie Wydawniczym (1969). W r. 1931 przełożył *Antygonę* Tadeusz Węclewski, w r. 1938 dał jej poetyckie tłumaczenie Ludwik Hieronim Morstin, w roku 1947 filolog klasyczny Mieczysław Brożek. Od roku 1975 „funkcjonuje" jako tekst grywany w teatrach i telewizji *Antygona* w przekładzie wybitnego człowieka teatru i miłośnika antyku, zmarłego rok temu Stanisława Hebanowskiego, dotąd o ile wiemy, drukiem nie opublikowana, od roku 1971 określana raz jako „parafraza" raz jako „wolny przekład" tłumaczona poprzez pośrednictwo języków nowożytnych *Antygona* przedwcześnie w r. 1982 zmarłego młodego dramaturga Helmuta Kajzara.

Dzieje sztuki Sofoklesa na scenach polskich rozpoczęły się 25 kwietnia 1903 roku w Teatrze Miejskim w Krakowie. Rolę tytułową w tragedii Sofoklesa a także w razem z nią wystawianej sztuce Wyspiańskiego *Protesilas i Laodamia* kreowała sama Helena Modrzejewska i jej ówczesne trzy występy były równocześnie ostatnimi występami największej polskiej aktorki w kraju ojczystym. W osiem lat później także w Krakowie, w Teatrze im. Słowackiego zasłużony zespół Akademickiego Koła Miłośników Dramatu Klasycznego odegrał *Antygonę* obsadzoną w roli tytułowej przez Wandę Siemaszkową. Tenże zespół grał także po raz pierwszy tragedię Sofoklesa w Teatrze Wielkim w Warszawie 23 kwietnia 1912.

Ciekawe, że w dwudziestoleciu międzywojennym odnotowano tylko jedną profesjonalną realizację *Antygony* w Łodzi (grywana była wcale często w amatorskich teatrach gimnazjalnych). Po II wojnie światowej można by powiedzieć, że weszła triumfalnie na sceny poczynając od Teatru w Katowicach w r. 1947. Wystawiana była już w kilkudziesięciu realizacjach, obecnie, grana jest przynajmniej na 3—4 scenach polskich.

Styczeń 1984 *Jerzy Łanowski*

Kierownik techniczny: ADAM SADURA
Brygadier sceny Teatru Polskiego: ZBIGNIEW MAĆKOWIAK
Brygadier sceny Teatru Kameralnego: KAZIMIERZ TARSA

Kierownicy pracowni:
krawieckiej damskiej: WŁADYSŁAWA MASZTALERZ
krawieckiej męskiej: JERZY HELAK
perukarskiej: ZOFIA HEJNE-BREGULLA
szewskiej: JERZY PORZYCZEK
modelarskiej: ANDRZEJ GEMBORYS
stolarskiej: JERZY DOMŻALSKI
malarskiej: TADEUSZ CHĄDZYŃSKI
tapicerskiej: WŁODZIMIERZ POMORSKI
ślusarskiej: LESZEK NOWAK
elektroakustycznej: HUBERT BREGULLA
elektrotechnicznej: KAZIMIERZ PIĄTEK

Kierownik Biura Obsługi Widzów:
JANINA KAISER

Zamówienia na bilety przyjmuje codziennie w godz. 9—16 Organizacja Widowni, ul. Zapolskiej 3, tel. 387-89 oraz 386-53, w. 91.

Redakcja programu: MARIA DĘBICZ

Teatr Polski
ul. Zapolskiej 3
50-032 Wrocław

Teatr Kameralny
ul. Świdnicka 28
tel. 44-62-01

CENA 30 ZŁ

WZGraf. Z-d 2 — 26/84 — 5.000. Z-17